

Diana V. Almeida

Corpo Convulso: Erotismo e Subversão em Luiza Neto Jorge

Arte e Género: Mulheres e Criação Artística. Ed. Cristina Pratas Cruzeiro e Rui Oliveira Lopes. Lisboa: CIEBA, 2012.

O movimento que ficou conhecido como Poesia 61 destaca-se no panorama literário português por introduzir a dupla consciência da “materialidade do texto” e da “textualidade da matéria” (Klobucka 205), ou seja, pelo relevo conferido tanto ao experimentalismo, que realça a componente material da linguagem, como à interação crítica com as práticas discursivas hegemónicas configuradoras do acesso ao real ou ao domínio fenomenológico, se assim preferirmos. Na esteira das vanguardas modernistas, a experimentação, entendida como desmontagem de sentidos e ensaio de novas possibilidades de significação, é assumida como uma estratégia de resistência (Martelo, *Conquistar* 87), na medida em que a revolução da linguagem coincide com e potencia a revolta (Martelo, *Corpo* 37). A poética é, pois, encarada como política de representação, o que se evidencia pela componente auto-reflexiva presente na escrita dos autores que integraram a publicação coletiva *Poesia 61* — Casimiro de Brito, Fiama Hasse Pais Brandão, Gastão Cruz, Luiza Neto Jorge e Maria Teresa Horta —, e manifesta-se através de uma rede referências intertextuais várias que serão dialogicamente desconstruídas, no intuito de se proporem novos moldes de pensamento e ação.

Estas considerações aplicam-se com especial pertinência à obra de Luiza Neto Jorge (1939-1989), marcada por uma opacidade que resiste à apropriação analítica, como, aliás, fizeram notar vários estudiosos, e por um tom inflamatório que coincide com uma proposta radical de alteração das coordenadas da mundividência contemporânea.¹ O seu universo textual

¹ O desgosto com o mundo manifesta-se como desejo de reinvenção poética, sendo evidente na sua escrita pré e pós Estado Novo, pois, como sublinham na seção de “Testemunhos” da revista *Relâmpago* dedicada a Luiza Neto Jorge diversas personalidades que com ela privaram, o seu temperamento

encena a destruição através da violência erótica, fazendo radicar a escrita na corporalidade (Nava 232-233, 242), através de um processo que transgride categorias epistemológicas estanques e imagina a confluência dos reinos humano, mineral e animal ou dos estados da matéria, num fluxo turbulento que só nos anos finais da sua produção poética, já marcados pela doença, encontraria repouso breve num estilo em que a “aceleração discursiva”, citando Rosa Martelo, dá lugar a uma dicção mais pausada, correspondendo a uma atitude de maior introspeção (Martelo, *Corpo* 40; Nava 240). À derrocada e fusão das coordenadas espaço-temporais acrescenta-se a descontinuidade dos princípios estruturantes destes poemas, em que a sequencialidade tende a ser substituída por uma lógica de contiguidade (Duarte 76-83) ou sucessão, próxima tanto da montagem cinematográfica, com recurso à técnica do *cut-up* (Nava 237-238), como das artes plásticas, domínios com os quais a poeta mantém elos estreitos.

De facto, durante as décadas de setenta e oitenta, além de efetuar diversas traduções para teatro, Neto Jorge colabora com alguns cineastas portugueses, tendo escrito diálogos para Paulo Rocha e Solveig Nordlund e, juntamente com o realizador Alberto Seixas Santos e Nuno Júdice, o argumento de *Os Brandos Costumes* (1975); deu também assistência literária a Margarida Gil Costa para o filme *Relação Fiel e Verdadeira* (1989). Quanto à sua conexão com as artes plásticas, no início da década de sessenta, a poeta desenha a capa de dois volumes inseridos na coleção “A Palavra”, para o seu livro *A Noite Vertebrada* e para *Telegramas*, de Fiamma Hasse Pais Brandão, e compõe ainda “poemas para expor como quadros”, sendo que os exemplares ainda preservados levam Cabral Martins a sugerir a existência de uma relação simbiótica entre alguns dos textos e os objetos que concretizam a sua materialização visual, nomeadamente “Quarta Dimensão” (12).² Para mais, os seus textos convivem por quatro vezes com obras de Jorge Martins,

caracterizava-se por uma intransigente coerência e coragem; veja-se, em particular, a este respeito, o depoimento de Gastão Cruz, 123-131.

² O crítico descreve estes poemas-visuais nos seguintes termos: “São letras brancas sobre grandes cartolinas pretas com listas de cor coladas”, referindo que os “motivos do quadro e do giz” presentes em “Quarta Dimensão” fazem pensar que este poema foi “escrito de propósito para revestir essa forma”, 12.

nomeadamente quando “O Ciclópico Acto”, de que este ensaio se ocupará mais detalhadamente, serve de “guião para o levantamento de um objecto único, livro-escultura, poema táctil” (idem), editado em 1972 pela Galeria 111, ou quando, em 1984, quebrando uma década de silêncio, a autora publica o livro artesanal *11 Poemas*, acompanhado por onze desenhos do artista. Naturalmente, a escrita de Neto Jorge reflete estas contaminações, que se revelam na interseção semiótica de traços dramaturgicos, cinematográficos e pictóricos, tanto mais que os poetas de 61 insistem na fisicalidade do texto e, na esteira do surrealismo, usam as imagens como modo de criar uma referencialidade por exemplificação, em contraste com a mimese de índole aristotélica.³

A paródia, enquanto recriação criativa de elementos intertextuais, no sentido que lhe confere Linda Hutcheon, será ainda outro traço comum aos escritores associados a este movimento literário, como acima foi brevemente mencionado. Referindo-se a Neto Jorge e a Maria Teresa Horta, Klobucka afirma que ambas se apropriam de “lugares comuns da tradição mitopoética nacional”, desde os maneirismos estilísticos da lírica galaico-portuguesa até à tendência recorrente de “maternalização” do feminino, atualizando-os historicamente para os desmistificar, pois a justaposição anacrónica de temporalidades gera uma ironia corrosiva e desnaturaliza os sentidos apresentados como fixos pelos poderes instituídos (238-239). A este respeito, é notória a repetida crítica que Luiza Neto Jorge efetua aos pilares do Estado Novo — Deus, pátria e família — e aos discursos que lhes estão associados, particularmente no que concerne a posição subordinada da mulher nesta conjuntura sócio-cultural. Daqui decorre que também serão revistos os modelos textuais politizados pelo aparelho ideológico salazarista, em especial a epopeia, posta ao serviço de um passadismo que ilude as disfuncionalidades do regime e glorifica a pátria, sujeito coletivo vago ao qual o indivíduo deverá subordinar os seus desígnios. *Os Lusíadas* surgem

³ Rosa Martelo afirma que para esta geração literária “a desconfiança perante o efeito de realismo não implica menos interesse pela possibilidade de estabelecer uma relação referencial entre texto e mundo; implica, sim, que esta se constitua sobre um outro mecanismo referencial: o poema que ostensivamente mostra a sua espessura discursiva refere o mundo por *exemplificação* de traços que com ele partilha”, *Conquistar*, 91.

glosados em *Dezanove Recantos*, texto que desconstrói a totalidade das “grandes narrativas”, apresentando fragmentos descontínuos de sentido ambíguo, e desloca a ação para o espaço íntimo, relatando “outro tipo de acções heróicas — como viver e permanecer vivo, inventar a nova face de tudo, amar desvendando, desfalsificar — que outras acções heróicas não há!”, citando as palavras de Luiza Neto Jorge, num depoimento prestado ao suplemento “Literatura e Arte” de *A Capital*, a 16 de Abril de 1969 (Martelo, Conquistar 92).

“O Ciclópico Acto” reflete logo no título esta vocação dialógica, aludindo, por um lado, à mitologia grega, também presente nas figuras de Diónisos e Eros evocadas na décima estrofe, por outro, ao género literário da epopeia, em particular ao episódio da *Odisseia* em que Odisseus se confronta com Polifemo. Este gigante primordial desafia categorizações identitárias, pois existe na fronteira entre o animal e o humano, indiciando a componente selvagem do impulso sexual e a extraordinária dimensão que adquire o erotismo enquanto campo de liberdade indómita. Por outro lado, o seu olho mediano poderá constituir uma referência esotérica, já que o terceiro olho propicia um tipo de percepção limiar, próxima do transe erótico,⁴ permitindo ainda o acesso à quarta dimensão, título de um dos poemas da autora, já acima referido que postula a necessidade de se criar um eixo suplementar para a representação e leitura do mundo, além da geometria “do professor quadrado sagrado” (Neto Jorge, Poesia 47),⁵ pois “Nada é possível apenas com três dimensões / nada é possível aos aviões / nem cair nem voar nem estoirar” (48). Continuando a análise do título, note-se que a polissemia do vocábulo “acto” origina uma pluralidade de sentidos fundamentais para articular as linhas de leitura do texto, como Ricardo Nunes tão bem resumiu, apontando para o carácter cerimonial do poema enquanto “encenação do acto sexual” (66) que inaugura uma nova ordem e, em simultâneo, sublinhando o seu carácter metalinguístico, na medida em que incorpora diversas instâncias

⁴ Nunes propõe uma leitura diferente, afirmando que o olho mediano “[simboliza] a união subjacente ao acto sexual e a concepção de um novo ser, de um terceiro que [resulta] da fusão entre o masculino e o feminino e [vê] pelos dois”, 67.

⁵ As citações posteriores são retiradas da mesma edição e as páginas que lhes correspondem surgirão indicadas no texto entre parêntesis.

de enunciação. Efetivamente, “O Ciclópico Acto” cruza várias vezes que “se vão interrompendo mutuamente, interpenetrando, fundindo” (idem), desde o discurso indireto de cariz narratorial que comenta certas passagens, e expõe o desenrolar da ação, a dois tipos de discurso direto — um dirigido ao leitor, enquanto interlocutor, outro resultante de excertos de diálogo entre as personagens do par amoroso, no que parece uma *mise-en-scène* de fragmentos teatrais.

Como defende Rosa Martelo, as flutuações do processo enunciativo encontram-se ao serviço do ímpeto subversor que anima a poesia de Luiza Neto Jorge e decorrem ainda do facto de estarmos perante uma escrita corporalizada, obedecendo às pulsões eróticas e conducente à desagregação do sujeito unitário que acaba “[reconfigurado] numa identidade mais intensa, flexível e reflexiva” (Corpo 43). Em “O Ciclópico Acto”, esta intensidade reflete-se na urgência de viver o instante presente, anulando a cronologia linear em favor de uma temporalidade imediatista, evidenciada pela predominância dos modos do gerúndio e do infinitivo ou pela ausência de verbos (Nunes 64) que criam um estado de fluxo permanente, de (r)evolução. Atente-se na primeira estrofe do poema:

Daquilo que mais o tempo ou mais um século apenas
matriz mais perto da erosão
por desejo realmente nosso de loco-
mover as regras em torno desta loucura
mansa (217)

Aqui se estabelece o tom provocatório que implica o leitor numa laboriosa tarefa exegética face a um texto truncado por uma sintaxe elíptica e por jogos paronímicos aliados a estratégias de plurissignificação (como a hifenização da palavra “locomover” separando-a por dois versos e propiciando uma dupla leitura) que tornam a ambiguidade produtiva. Aqui se menciona igualmente o imperativo da revolta, diante de uma “matriz” corroída, cujas “regras” podem ser alteradas pela força do desejo de um sujeito coletivo, apresentado através do pronome possessivo “nosso” que poderá corresponder tanto aos amantes como à escritora e à leitora, enredadas na tarefa de construir novos sentidos.

Recorde-se que este poema foi escrito em 1969 (segundo indicação da primeira prancha incluída na caixa concebida por Jorge Martins e editada pela “Livreria-Galeria 111”, três anos depois), numa época em que Luiza Neto Jorge ainda vivia em Paris, onde não poderá ter ficado alheia ao impacto do Maio de 68. Convém atermo-nos em algumas das peculiaridades deste movimento cívico e cultural para compreendermos como poderá ter influenciado a composição do texto em causa. Tendo começado por uma sublevação estudantil, a revolta em breve se estende a diversos setores da sociedade francesa configurando-se como uma crítica às traves mestras do mundo ocidental, nomeadamente ao paradigma capitalista e imperialista e aos modelos representativos da democracia que remetia (remete seria mais adequado, na verdade) uma maioria dos cidadãos ao silêncio, reduzindo-os ao seu papel de assalariados que, num espaço urbano cada vez menos humanizado, eram disciplinados pela organização das relações sociais, pela pedagogia vigente, pelo dever do consumo e, caso tudo mais falhasse, pelas forças da autoridade. Inspirados pelos Situacionistas (entre eles Guy Debord, Raoul Vaneigem e também Henri Lefebvre) e por pensadores anarquistas (dentre os quais se destaca Bakounine), os manifestantes elaboram *slogans* que reivindicam o hedonismo (“Vivre sans temps mort et jouir sans entrave”), a utopia comunitária (“Nous sommes le pouvoir” ou “Soyez realiste. Demandez l’impossible”) e o acesso universal à palavra enquanto arma capaz de mudar os destinos futuros (“Demain la parole est à nous”). Um dos vetores fundamentais deste movimento foi a crença na democratização da cultura (“La beauté est dans la rue”) e da criatividade (“L’art c’est vous”), enquanto motores de uma cidadania ativa capaz de garantir a liberdade individual e coletiva, como atesta o grupo de poesia experimental *Censier*, criado por estudantes influenciados pelo dadaísmo e pelo surrealismo que, recorrendo à escrita automática e a jogos como o *cadavre exquis*, elaboraram poemas para distribuir nas manifestações.⁶

⁶ Para consultar os cartazes de onde foram retiradas estas palavras de ordem e ainda informação sobre a iconografia do Maio de 68, ver <http://expositions.bnf.fr/mai68/expo/presse/index.htm>.

Considerando o contexto em que foi produzido, depreende-se que o espírito contestatário e o caráter militante de “O Ciclóptico Acto” terão provavelmente sido moldados pelos acontecimentos de 68, dado que o poema, recorrendo por vezes a uma linguagem panfletária marcada pelo uso do imperativo, tece um comentário à falência do sistema capitalista, das “civilizações precárias” marcadas por crises financeiras oriundas da especulação e acentuadas pela manipulação mediática, como se pode ler na segunda estrofe — “Basta os jornais proporem / flutuações e câmbios” (217). Para mais, parodia o discurso publicitário, que “conivente / como o são pai e mãe, Diónisos, Eros, Ariosoto, Abelardo / TODOS!”, contribui para a repressão através da imposição de práticas disciplinares que padronizam a corporalidade e a expressão do desejo:

Uns cremes, espumas, espermas, cuspos — outro:

mais barato, mais húmido, mais tu-me-

-fac-to comovente a simples confissão: “teu, tua” (219).

Denuncia-se, assim, o papel castrador da família e da “tradição ocidental da literatura amorosa” (Nunes 67), desde as suas origens gregas até ao dealbar do Renascimento, sendo que o facto de se misturarem nomes de figuras da mitologia com os de dois escritores (conhecido um pelas desventuras amorosas com Heloísa, testemunhadas através da sua correspondência, o outro pela épica *Orlando Furioso*, em que o protagonista enlouquece devido a um amor não correspondido) atesta a proximidade entre texto e autor, reconhecendo o modo como as representações imaginativas do relacionamento amoroso condicionam a sua vivência efetiva. Note-se, ainda, como a enumeração dos produtos que prometem um maior grau de satisfação a preços competitivos se entrelaça com a menção de fluídos corporais, numa estratégia que os torna equivalentes (a aliteração acentua esse efeito), desvalorizando os primeiros e contribuindo para adensar o campo semântico da sexualidade, onde a retórica empolada é substituída pela autenticidade da rendição erótica, sublinhada pelos pronomes possessivos na segunda pessoa do singular que delimitam o campo da intimidade e do encontro entre o masculino e o feminino.

Apesar de tecer uma série de considerações críticas de âmbito mais generalista, como acabámos de ver, o poema não deixa de estar fortemente

enraizado no contexto histórico português, sobretudo no momento final (as seis secções em que o texto se divide aparecem numeradas em letra romana na prancha incluída na caixa da Galeria 111 e indicadas por uma marca gráfica na edição da Assírio & Alvim). Traçando uma genealogia desde os primórdios da ocupação humana da Península, indicados por uma marca arqueológica (“a ponta fenícia da nau cravada / no fundo”), o texto evoca ainda os dois séculos de combates sanguinários sob a égide da Igreja Católica (“Em se disfarçarem de / cruzados, em serem assim eles os primeiros Viris”) e termina, na última estrofe, com a referência à expansão marítima, desmascarando as suas raízes comerciais e a opressão humana que daí resultou (“à conquista daquelas especiarias que eram o sândalo e a pimenta / a aventureira nádega”, 221). Poder-se-á argumentar que Luiza Neto Jorge efetua uma leitura pós-colonialista da história nacional, em flagrante contraste com a grandiloquência da historiografia oficial, que enaltecia a grandeza dos Descobrimentos e exaltava o heroísmo viril, contraposto à subserviência da figura feminina (“imagem da tesoura da agulha e do dedal”, 220). Reproduzindo o “discurso de iniciação sexual, no Portugal provinciano e retrógrado anterior ao 25 de Abril” (Nunes 68), o poema denuncia o modo como a falsa moralidade perpetua estruturas sexistas, através da referência irónica à tríade de atributos morais (fé, esperança e caridade) que motivam a passividade da mulher violada pelos ímpetos varonis dos conquistadores, sendo que aqui a violência bélica na esfera pública se confunde com a agressão física perpetrada no espaço doméstico: “À prima! com seus três — / mastros de virtude: a fé a espera / a caridade jovem de vinte e tantas primaveras” (221).

A confluência entre os campos tradicionalmente distintos da política e da intimidade efetua-se ao longo do poema pela repetida insinuação de que as convulsões dos amantes têm o poder de subverter o *status quo*, instaurando uma nova era em que a solidão será elidida pela alegria do encontro amoroso, pois “sendo a experiência da escrita apresentada como homóloga da experiência erótica, e sendo esta situada do lado da desordem, ambas se equivalem como práticas excessivas, de transgressão e de contra-poder” (Martelo, Corpo 38). As implicações auto-reflexivas são evidentes, na medida em que “o corpo verbal do poema pode mesmo transformar-se no próprio

objeto de desejo” (Martelo, Corpo 42), o que se traduz, em última instância, na exigência do empenho exegético, tornando equivalentes os papéis de leitor e escritor, amantes comprometidos na construção e partilha de novos sentidos.

Gostaria de terminar com uma breve referência ao “livro-objeto” concebido por Jorge Martins em parceria com Luiza Neto Jorge — um conjunto de 21 serigrafias, integradas num estojo de cartão forrado a tecido colorido, que encenam uma leitura de “O Ciclópico Acto”. A peça convida a percorrer ludicamente o poema, que terá um tratamento distinto, não só nas opções tipográficas de recurso à caixa alta ou baixa e nas opções de pontuação e translineação, como também na divisão das unidades estróficas, na cisão dos versos dentro de cada estrofe, ou até mesmo na ordem dos mesmos, havendo ainda a notar pequenas alterações vocabulares. As opções gráficas acentuam a materialidade do texto e as implicações das escolhas interpretativas, oferecendo uma série de alternativas no percurso de leitura, através de i) contrastes cromáticos e de texturas (entre as cartolinas de suporte e entre estas e o próprio texto impresso); ii) efeitos óticos vários resultantes das pranchas de cartolinas juntas em contracolagem; iv) diferentes tipos tipográficos que amplificam as ressonâncias semânticas ou introduzem uma decifração por soletração (e não cursiva), como sucede comumente com a poesia visual; v) elementos tridimensionais que estabelecem uma arquitetura da palavra, decomposta nos seus segmentos fónicos; vi) janelas ou elementos móveis que se têm de abrir ou deslocar para que o sentido se complete ou desvende.

O impulso erótico inicial, que começa por ser contrariado pelo medo, pela artificialidade social que condena os corpos dos amantes a uma dupla solidão (“... uma solidão (bis)” 218) e à imobilidade simbolizada pelo “mar acrílico” (idem), é representado por Jorge Martins através da imagem de um corpo feminino, que embora assuma uma postura sedutora (lembrando a pose de uma estátua ou de um nu reclinado), surge em posição invertida e cortado em três, tendo cada uma destas frações em ponto de impressão uma cor distinta. Por contraste, o possível (re)nascimento após a união carnal dos amantes (“*nasço* do nosso assassinato / mútuo. Desde a terra tremenda...” idem), anunciado pela capitulação e pelo riso (sendo que o tratamento gráfico

concede particular destaque à alegria advinda do encontro sexual através do modo como apresenta o excerto do primeiro verso da 4ª estrofe “chorar ou rir?” e o vocábulo “Riu” do final da 9ª estrofe, 217 e 219), surge representado por uma série de fragmentos de corpos desordenados, quase submersos na onda negra (a paixão sensual transcendendo a palavra) que atravessa na horizontal o fundo da prancha nº 5. O movimento do corpo, e, por extensão, da palavra energizada pelo impulso erótico, é ainda recriado através de uma série de elementos que se podem manipular, com especial ênfase para a prancha dedicada aos versos que anunciam o momento inaugural da nova ordem libertária — “Inicia-se, portanto, o cicló- / pico acto.” (219), estrofe impressa a vermelho e segmentada pela cartolina dobrada. Por um lado, Jorge Martins propõe uma leitura abstrata do encontro amoroso, simbolizado por um coração vermelho num fundo amarelo (desvendado na totalidade apenas quando se abre parte da página que o divide ao meio), por outro, sugere a mecânica do ato sexual através de um elemento móvel que penetra o centro do coração, num eco de vários símbolos fálicos vermelhos que se destacam no conjunto das pranchas; no verso desta prancha surge um coração branco que parece funcionar como o negativo do primeiro e, em simultâneo, sublinhar a paradoxal diferença e semelhança que une os amantes. Esta e outras opções gráficas e visuais enfatizam o caráter provocador do poema de Luiza Neto Jorge que, contra a indiferença que se apodera dos corpos solitários, presos na trama de um quotidiano materialista, controlado por instâncias políticas que fomentam a atomização social, celebra a repetida liberdade do amor.

Bibliografia

1) Primária

Neto Jorge, Luiza. *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1993.

_____ e Jorge Martins. *O Ciclópico Acto*. Lisboa: Livraria-Galeria 111, 1972.

2) Crítica

Cruz, Gastão. “Memória de um tempo e de Luiza Neto Jorge”. *Relâmpago* nº 18. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, 4/2006. 123-131.

Duarte, Rita Taborda. “Cin(po)ética”. *Relâmpago* nº 18. 69-84.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2000.

Klobucka, Anna M. *O Formato Mulher: A Emergência da Autoria Feminina na Poesia Portuguesa*. Coimbra: Angelus Novus, 2009.

Martelo, Maria Rosa. "Corpo, enunciação e identidade na poesia de Luiza Neto Jorge". *Cadernos de Literatura Comparada 2: Identidades no Feminino*. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da FLUP / Granito, 2001, 35-48.

_____. "Conquistar a outra face de tudo (algumas notas para ler *Dezanove Recantos*)". *Relâmpago* nº 18. 85-103.

Martins, Fernando Cabral. "Prefácio" a *Poesia* de Luiza Neto Jorge. 7-15.

Nava, Luís Miguel. "Acme a ser arte: alguns aspectos da poesia de Luiza Neto Jorge", *Ensaios Reunidos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. 226-242.

Nunes, José Ricardo. "O *Ciclópico Acto*: algumas notas de leitura". *Relâmpago* nº 18. 59-68.

Webgrafia

"Esprit de 68" Exposição da Bibliothèque Nationale de France
<http://expositions.bnf.fr/mai68/expo/presse/index.htm>

Consultado a 1 de Agosto de 2012.